الظواهر اللغوية في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب
«دراسة أسلوبية لسانية»

م. م. صالح حميد سفاح مشوح
جامعة تكريت /كلية العلوم الإسلامية

المستخلص:
يسعى هذا البحث إلى تقصي واستجلاء الظواهر اللغوية الممثلة في قصيدة «أنشودة المطر» للشاعر بدر شاكر السياب، بوصفها نصاً مركزياً في مدونة الشعر العربي الحديث. تنطلق الدراسة من فرضية مؤداها أن السياب لم يكتفِ بالتحول في بنية القصيدة الخارجية، بل أحدث ثورة في عمق «النظام اللغوي» (الصوتي، والتركيبي، والدلالي) لتعويض غياب القالب العروضي التقليدي. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي المرتكز على أدوات الأسلوبية اللسانية، وقد انتظم في مبحثين؛ تناول الأول «البنية الصوتية وتكرار الأنساق»، حيث كشف عن دور «الفونيم» والتكرار النسقي في خلق موسيقى داخلية تعبيرية. أما المبحث الثاني، فقد انصرف إلى تحليل «الانزياح الدلالي والتركيبي»، مبيناً كيف تم خرق الرتبة النحوية لخدمة البعد الدرامي والأسطوري في النص.
وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها: أن التكرار عند السياب يعمل كأداة هندسية لتحقيق الاتساق النصي، وأن الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير) كان وسيلة لتركيز الدلالة على بؤر الصراع الوجودي (الجوع/الوطن). كما أثبتت الدراسة أن اللغة في «أنشودة المطر» هي لغة «عضوية» تتماهى فيها حركة الصوت مع حركة الدلالة لتصوير مأساة البعث والفداء.
الكلمات المفتاحية: السياب، أنشودة المطر، الظواهر اللغوية، الانزياح، التكرار النسقي، الأسلوبية اللسانية .

Abstract:
This research aims to investigate and clarify the linguistic phenomena manifested in the poem «Rain Song» (Unshudat al-Matar) by Badr Shakir al-Sayyab, considering it a pivotal text in modern Arabic poetry. The study stems from the hypothesis that al-Sayyab did not merely shift the external structure of the poem but initiated a revolution within the «linguistic system» (phonological, syntactic, and semantic) to compensate for the absence of traditional prosodic forms. The study adopts a descriptive-analytical approach based on stylistic and linguistic tools. It is organized into two main sections: the first explores «Phonological Structure and Sequential Repetition,» revealing the role of «phonemes» and systematic repetition in creating expressive internal music. The second section analyzes «Semantic and Syntactic Displacement,» demonstrating how grammatical order was breached to serve the dramatic and mythological dimensions of the text.
The research concluded with several key findings: that repetition in al-Sayyab's work acts as an architectural tool to achieve textual cohesion, and that syntactic displacement (fronting and delaying) was a means to focus significance on existential conflict zones (hunger/the homeland). Furthermore, the study proved that the language in «Rain Song» is an «organic» language in which phonological movement merges with semantic movement to depict the tragedy of resurrection and sacrifice.
Keywords: (Al-Sayyab, Rain Song, Linguistic Phenomena, Displacement, Sequential Repetition, Linguistic Stylistics).

المقدمة:
الحمد لله الذي جلت نعمته، وفصح لسان من اصطفاهم ببيانه، وحمدًا له يوافق طبيعة هذا البحث الذي يغوص في مكامن

الجمال اللساني، وصلاةً وسلاماً على من أُوتي جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه ومن تبع هداهم. وبعد؛

يُمثل البحث في لسانية الخطاب الشعري المعاصر ضرورة نقدية تفرضها طبيعة التحولات البنيوية التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة؛ إذ لم يعد الشعر مجرد استعارات تقليدية موظفة في قوالب عروضية جاهزة، بل صار كياناً لغوياً منزاحاً يعيد صياغة الواقع عبر تراكيب متمردة وأنساق صوتية مبتكرة، ويقف الشاعر العراقي الفذ بدر شاكر السياب في طليعة هذا التحول، بوصفه المبتكر الأول الذي أحدث خلخلة في نظام الشعرية العربية، ليس على مستوى الوزن والقافية فحسب، بل في صلب اللغة وتراكيبها.

وتأتي قصيدة أنشودة المطر لتكون المختبر التطبيقي الأبرز لهذه التجربة الحداثية؛ فهي نصٌّ لا يكتفي بالوصف، بل يمارس الفعل اللغوي في أعلى درجات كثافته؛ إذ أنها القصيدة التي انصهرت فيها الأسطورة بالواقع، والذات بالوطن، واللغة بالوجع، مما أخرج لنا نسيجاً بيانياً يحتاج إلى وقفة لسانية وأسلوبية متأنية تفكك شفراته وتكشف عن مكامن الإبداع في بنيته التحتية الصوتية وفضائه العلوي الدلالي والتركيبي.

تكمن مشكلة هذا البحث في تساؤل مركزي مفاده: كيف استطاع السياب توظيف آليات الانزياح والتكرار النسقي لتعويض غياب البناء العروضي التقليدي؟ وكيف ساهمت البنية الصوتية والنحوية في قصيدته (أنشودة المطر) في بناء دلالة أسطورية تتجاوز المعنى المعجمي المباشر للمفردات؟ إن البحث يسعى للإجابة عن هذه التساؤلات من خلال رصد الظواهر اللغوية التي جعلت من هذا النص أيقونة خالدة في الأدب العربي.

تتجلى أهمية هذه الدراسة في كونها محاولة لمقاربة نص السياب بمنظور لساني أسلوبي، يبتعد عن الانطباعية النقدية العامة، ويرتكز على تحليل المادة اللغوية ذاتها (الفونيم، والتركيب، والدلالة). كما تكمن أهميتها في تسليط الضوء على قدرة اللغة العربية على الاستجابة لمتطلبات الحداثة دون التفريط برصانتها البنيوية، مما يجعل من هذا البحث مرجعاً للدارسين الراغبين في فهم هندسة النص عند رواد الشعر الحر في العراق.

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من أدوات المنهج الأسلوبي واللسانيات الحديثة. وقد تم تطبيق هذه المناهج عبر تتبع الظواهر الصوتية والتركيبية في النص، وتحليلها في ضوء السياق النفسي والسياسي الذي عاصره الشاعر، مع الالتزام بالاستقصاء الدقيق لأثر الانزياح في توليد المعنى الشعري.

انتظم هذا البحث في مبحثين رئيسين، يسبقهما تمهيد نظري وتتبعهما خاتمة بأهم النتائج:

المبحث الأول: ركز على البنية الصوتية وتكرار الأنساق الإيقاعية.

المبحث الثاني: خُصص للانزياح الدلالي والتشكيل الصوري.

المبحث الأول:

البنية الصوتية وتكرار الأنساق الإيقاعية:

المطلب الأول: تكرار الحروف (الفونيمات) وأثرها في الموسيقى الداخلية:

إن الصوت في القصيدة الحديثة، وتحديداً في تجربة بدر شاكر السياب، يمثل البنية التحتية التي يقوم عليها صرح المعنى؛ فالسياب لم يأتِ إلى اللغة من باب الوعي العروضي الخارجي فحسب، بل ولج إليها من بوابة «الفونيم» بوصفه وحدة صوتية صغرى قادرة على حمل شحنات انفعالية كبرى؛ إذ أن قصيدة أنشودة المطر ليست مجرد تفعيلات متراصة، بل هي هندسة صوتية واعية، حيث تتحول الحروف المتكررة إلى ذبذبات إيقاعية تعوض غياب القافية التقليدية الموحدة، وتخلق ما يسمى بالموسيقى الداخلية التي تنبع من تآلف الأصوات وتنافرها، كما إن هذا الوعي الصوتي عند السياب يعكس انتقالاً من شعرية الكلمة إلى شعرية الحرف، حيث يصبح الجرس الموسيقي للحرف الواحد لبنة أساسية في تشييد الفضاء الشعري العام، وهو ما يمنح النص قدرة فائقة على النفاذ إلى وجدان المتلقي عبر قنوات سمعية تتجاوز الفهم الذهني المباشر(١).

وعند الغوص في البنية الصوتية لقصيدة أنشودة المطر، يبرز حرف «الراء» كمهيمنة صوتية فاعلة تتكرر في مفاصل النص الحيوية؛ فالراء، بصفاتها اللسانية التي تجمع بين التكرار والانحراف، توفر للسياب مادة خام لتجسيد حركة المطر المنهمر، وإن

تكرار الراء في مفردة «مطر» التي تُفتتح بها الأنشودة، وتتخلل مقاطعها، يخلق نوعاً من الرنين الذي يشبه صوت الارتطام الفيزيائي لقطرات المطر بسعف النخيل أو بأسطح المنازل العراقية؛ هذا التكرار الفونيمي ليس صدفة إبداعية، بل هو محاكاة صوتية مقصودة تهدف إلى خلق حالة من الاستمرارية والتدفق الزماني والمكاني، فالراء هنا لا تعمل كحرف هجائي، بل كأيقونة صوتية ترمز للبعث والخصب تارة، وللوجع المستمر تارة أخرى، مما يجعل الموسيقى الداخلية للنص تكتسب صفة الديمومة من خلال هذا التردد الصوتي المتواتر(٢).

أما حرف «الميم»، وهو صوت مجهور شفوي، فإنه يمثل القطب الموسيقي الثاني في النص، حيث يمنح القصيدة طابعاً هامساً يتناسب مع جو الحزن والكآبة الذي يلف تجربة السياب؛ فالميم بغنتها المتأصلة تخلق نوعاً من الأنين الخفي الذي يربط بين الذات الشاعرة وبين الوجود المتألم، حيث يظهر هذا بوضوح في مطلع القصيدة:

عيناكِ.. غابتا نخيل.. ساعة السحر

إذ تتداخل الميمات في كلمات مثل: تبسمان، الكروم، الأقمار، المساء، لتشكل نسيجاً صوتياً يميل إلى السكون والرهبة، فالسياب يوظف الميم ليعبر لسانياً عن حالة الاستبطان النفسي؛ فالميم صوت ينغلق معه الفم ليرتد الصدى إلى الداخل، وهو ما يجسد حالة الحصار والضيق التي يعاني منها الإنسان في بيئة السياب، مما يجعل الجرس الموسيقي للميم مرآة عاكسة للاغتراب الروحي(٣).

ويستثمر السياب حروف الصفير (السين، الصاد، الزاي) ليخلق في أنشودة المطر جواً من التوتر والاضطراب؛ إذ إن هذه الحروف، بطبيعتها التي تتطلب احتكاكاً هواءياً قوياً، تحاكي صوت الريح وهي تمر عبر مسام الطبيعة والروح. ففي قوله:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

نلحظ تكرار السين والشين اللذين يضفيان مسحة من الهمس القلق والخشخشة الموسيقية؛ هذا التوظيف الفونيمي يساهم في بناء ما يسمى بالمناخ الصوتي، حيث لا يكتفي الشاعر بوصف الضباب والأسى، بل يجعل القارئ يسمعهما عبر هذه الأنساق الصوتية المتكررة؛ فحروف الصفير هنا تعمل كأدوات تصوير سمعي ترفع من منسوب الدراما في النص، وتجعل الموسيقى الداخلية تخرج من رتابة النغم إلى حيوية الصراع الصوتي الذي يعكس صراع الذات مع محيطها(٤).

وبالانتقال إلى الأصوات الانفجارية (كالقاف والطاء والدال)، نجد أن السياب يستخدمها لكسر الرقة الهامسة في القصيدة وللإعلان عن لحظات «الارتطام» الوجودي؛ ففي المقطع الذي يتحدث فيه عن «رعد العراق» و«الرعود التي يذخرها العراق»، نجد أن تكرار القاف والطاء يعطي جرسًا قويًا يقطع انسيابية المطر الناعم، وهذا التباين الصوتي بين الرقة (الميم، الراء) والشدة (القاف، الطاء) يخلق ما يشبه الطباق الصوتي الذي يوازي الطباق الدلالي في النص، كما أن الموسيقى الداخلية للسياب تعتمد على هذا النوع من الديناميكية الصوتية؛ فهي موسيقى لا تعرف السكون، بل تتشكل من خلال تدافع الفونيمات وتصادم مخارج الحروف، وهو ما يمنح أنشودة المطر طابعاً ملحمياً يتناسب مع ضخامة الرؤية التي يحملها الشاعر تجاه وطنه وعصره(٥).

يمثل أيضاً تكرار النون في ثنايا القصيدة ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها؛ فالنون صوت وسيط يجمع بين الجهر والهمس، والسياب يستخدمه ليحقق التوازن الإيقاعي بين المقاطع الطويلة والقصيرة؛ فالنون في (تبسمان، تغرقان، تئن، منشدين) تعمل كخيوط رفيعة تربط بين الكلمات، وتمنح الأسطر الشعرية نوعاً من الطنين الذي لا ينقطع؛ هذا الطنين النوني يساهم في ترسيخ حالة الانتظار التي تسود القصيدة؛ انتظار المطر، انتظار العودة، انتظار الثورة. لسانياً، النون هي صوت الامتداد، والسياب يمد في أصواته ليمد في آماله وآلامه على حد سواء، مما يجعل البنية الصوتية للنص بنية مفتوحة وليست منغلقة، تتنفس من خلال هذه الفونيمات المتواترة التي تشكل جسر تواصل فريد بين النص والمتلقي(٦).

علاوة على ذلك، فإن السياب يوظف أصوات اللين والمد (الألف، الواو، الياء) لغرض الإبطاء الزمني في سياق السرد الشعري؛ فالمدود المتكررة في مثل (عيناك، يذخر، الرعود، الجبال) تعمل على مط الحروف وتوسيع الحيز الموسيقي للجملة

الشعرية؛ هذا الامتداد الصوتي يمنح القارئ فرصة لاستبطان الصورة وتأمل أبعادها الرمزية؛ فالسياب يدرك أن الموسيقى لا تنبع من الحروف الساكنة فقط، بل من الفراغات الصوتية التي تخلقها المدود، والتي تشبه الصمت المبدع في السيمفونيات العالمية؛ هذا التوظيف يجعل من أنشودة المطر نصاً يتسم بالفخامة الصوتية، حيث تتضافر الحركات الطويلة مع السواكن لتشكل إيقاعاً رزيناً يعبر عن عمق المأساة التاريخية للعراق، بعيداً عن الخفة أو الابتذال الموسيقي(٧).

وفي سياق الحديث عن أثر الفونيمات، لا يمكن إغفال تكرار الهاء والحاء في القصيدة، وهما صوتان يخرجان من أقصى الحلق ووسطه، مما يضفي صبغة تنفّسية على النص؛ إذ إن تكرار الهاء في (يهذي، يجدها، هناك، ترابها) يحاكي صوت الزفير والنهجان النفسي الذي يصاحب حالة التعب أو الاستغاثة. يستخدم السياب هنا فيسيولوجيا الصوت ليعبّر عن الحالة البدنية للفقراء والمهاجرين في قصيدته؛ فالحرف هنا لا يحمل معنى ذهنياً فقط، بل يحمل نفساً إنسانياً مخنوقاً؛ وهذا الربط بين مخرج الحرف (الحلق) وبين الحالة الشعورية (الاختناق) هو قمة الإبداع الأسلوبي الذي يجمع بين العلم اللساني والفن الشعري، مما يجعل الموسيقى الداخلية للقصيدة موسيقى جسدية تشتبك مع كيان القارئ وحواسه(٨).

إن التناغم الصوتي بين الحروف المجهورة والحروف المهموسة في أنشودة المطر يخلق نوعاً من الاشتباك الموسيقي الذي يعكس التناقض القائم في النص بين الموت والميلاد، والظلام والضياء. فعندما تجتمع حروف مجهورة كالدال والضاد والذال في سطر واحد، فإنها تعطي انطباعاً بالثبات والقوة، بينما تعمل الحروف المهموسة المجاورة لها على تلطيف هذا الأثر وخلق نوع من السيولة الإيقاعية؛ هذا التوازن الدقيق هو ما يجعل لغة السياب لغة حية لا تعرف الجمود؛ فهي لغة تتحرك في آذاننا كما يتحرك المطر في الحقول، وهي تتشكل من خلال تكرار هذه الأنساق الصوتية التي تعمل كلازمات إيقاعية خفية توحد أجزاء النص المترامي الأطراف(٩).

ومن الظواهر الصوتية اللافتة أيضاً، استخدام السياب لتكرار الكلمات ذات الجرس المماثل (الجناس الناقص) الذي يعتمد على تقارب الفونيمات، مثل الربط بين المطر والقمر والسحر؛ هذا التقارب الصوتي يخلق سلسلة من التوقعات الإيقاعية لدى المتلقي، حيث تتردد الأصوات المتشابهة لتحدث نوعاً من التنويم المغناطيسي الإيقاعي الذي يجذب القارئ إلى عالم القصيدة الغرائبي، كما أن هذا التكرار الفونيمي في أواخر الأسطر الشعرية أو في ثناياها يعمل كبديل للنظام القفوي، مما يثبت أن السياب لم يتخلَّ عن الموسيقى حين تحلل من عمود الشعر، بل استبدل الموسيقى الخارجية بموسيقى داخلية أكثر تركيباً وعمقاً، تعتمد على كيمياء الأصوات وتفاعلها الحي داخل جسد النص(١٠).

كما يبرز تكرار حرف الباء في مواضع الحديث عن بويب أو البكاء أو البروق، وهو صوت انفجاري شفوي يوحي بالبداية والانبثاق؛ فإن الباء بتكرارها تمنح النص نبضاً حركياً، وكأن كل باء هي نبضة في قلب العراق الجريح؛ هذا النسق الصوتي المتكرر يساهم في بناء الوحدة العضوية للنص من خلال الصوت؛ فالأصوات التي تتكرر في المقطع الأول تعاود الظهور في المقطع الأخير، مما يخلق نوعاً من الاستحضار الصوتي الذي يربط البداية بالنهاية. كما أن السياب يبني نصاً دائرياً صوتياً، حيث المطر يعقب المطر، والصوت يعقب الصدى، مما يجعل الموسيقى الداخلية للنص تتسم بالنمو الحلزوني الذي لا ينتهي إلا ليعود من جديد(١١).

إن اشتغال السياب على جماليات الفونيم يمتد ليشمل ما يسمى بالتوازي الصوتي؛ حيث يكرر بنية صوتية معينة في أسطر متلاحقة، وهذا التوازي يخلق نوعاً من الاستقرار الإيقاعي وسط اضطراب الدلالات؛ فعندما تتكرر حركات الفتح أو الكسر في سياق معين، فإنها تعطي انطباعاً بالفرح أو الحزن على التوالي، ويزاوج السياب، بوعيه المرهف، بين حركة الحرف (الفتحة/الضمة/الكسرة) وبين الحالة الدرامية، مما يجعل من أنشودة المطر سمفونية متكاملة الأركان، تشترك فيها الحروف بحركاتها وسكناتها في بناء المعنى الكلي؛ إننا هنا أمام لسانيات موسيقية تجعل من القصيدة تجربة سمعية فريدة، لا تقل أهمية عن كونها تجربة فكرية ووجدانية(١٢).

وبناءً على ما تقدم، يمكن القول إن تكرار الحروف عند السياب هو فعل مقاومة لغوياً؛ فهو يقاوم به تشتت القصيدة الحرة، ويقاوم به صمت الموت الذي يهدد الوجود العراقي؛ فكل حرف مكرر هو صرخة، وكل فونيم متواتر هو قطرة في بحر أنشودة

المطر. وقد نجح السياب في تحويل المادة الصوتية للغة العربية من مجرد وسيط لنقل المعنى إلى معنى في حد ذاته؛ فالموسيقى الداخلية المتولدة عن تكرار الأنساق الصوتية هي التي تمنح القصيدة خلودها، وهي التي تجعل القارئ يشعر ببلل المطر وحرارة الدموع وقوة البرق دون الحاجة إلى شرح أو تفسير، وهو ما يضع السياب في مصاف الشعراء الذين أدركوا أسرار المادة اللغوية وكيفية تفجير طاقاتها الدفينة(١٣).

إن السياب في أنشودة المطر يثبت أن الحداثة الشعرية ليست خروجاً على الإيقاع، بل هي إعادة اكتشاف للإيقاع في مستوياته الأعمق؛ أي في مستوى الحرف والفونيم؛ فالتكرار الصوتي الذي رصدناه في هذا المطلب يمثل الخيط الناظم الذي يربط بين حشرجة اليتامى وكركر الأطفال، وبين نشيج الخليج ورعود العراق؛ إنها لغة تصخب بالأصوات لتعبر عن وطن يصخب بالمتناقضات، وهذا التماهي بين بنية الصوت وبنية الواقع هو قمة الإنجاز اللغوي في شعر السياب، الذي جعل من الفونيم أداة كونية تعيد صياغة الوجود في قوالب موسيقية لا تمحوها الأيام(١٤).

أخيراً، يظهر أثر تكرار الحروف في خلق ما يسمى بالهوية الصوتية للقصيدة؛ فكل قصيدة عند السياب لها بصمة صوتية تميزها، وفي أنشودة المطر، هذه البصمة هي بصمة المطر الناتجة عن تكرار الراء والميم والنون والمدود؛ هذا التكرار النسقي يحول القصيدة إلى كائن صوتي يتنفس من خلال القارئ، ويستمد حياته من رنين الحروف وتجاوب أصداءها؛ فالسياب لم يكتب الأنشودة لتقرأ بالعين فقط، بل لتسمع بالأذن وتردد باللسان، لكي تكتمل الدورة الموسيقية للغة التي جعل منها السياب معجزته الفنية الكبرى(١٥).

المطلب الثاني: التكرار النسقي واللازمة الشعرية:

يعد التكرار النسقي في تجربة بدر شاكر السياب، ولا سيما في قصيدته أنشودة المطر، ظاهرة بنيوية متجذرة تتجاوز مجرد الرغبة في التأكيد اللفظي أو التزيين الصوتي؛ فهو يمثل مهيمنة أسلوبية تعيد صياغة الفضاء الشعري وتمنحه وحدة عضوية متماسكة في ظل غياب القافية الموحدة. كما أن السياب لا يكتفي بتكرار الكلمات كأجزاء معزولة، بل يعمد إلى تكرار أنساق تركيبية كاملة تخلق توازياً دلالياً وإيقاعياً يشد مفاصل النص الطويل؛ هذا النوع من التكرار يعمل كأداة هندسية تنظم تدفق المشاعر الجياشة وتكبح جماح التشتت الذي قد يسببه تعدد الصور الشعرية الكثيفة، مما يجعل القصيدة تتحول إلى دائرة مغلقة من الأصداء المتداخلة التي تعزز المعنى الكلي للنص وتثبته في روع المتلقي؛ فالوظيفة البنيوية لهذا التكرار النسقي تكمن في قدرته على خلق نظام داخلي بديل للنظام العروضي التقليدي، حيث يتم الاستعاضة عن رتابة القافية بحيوية النسق المتكرر الذي ينمو ويتطور مع نمو الحالة الشعورية للشاعر(١٦).

وتبرز اللازمة الشعرية المتمثلة في نداء (مطر.. مطر.. مطر) كأهم تجليات التكرار النسقي في هذه القصيدة، حيث تعمل هذه اللازمة كمركز ثقل إيقاعي ونفسي تدور حوله كل التموجات الدلالية الأخرى؛ هذه اللازمة ليست مجرد صدى صوتي لصوت الطبيعة، بل هي لازمة وجودية تظهر في لحظات التحول الدرامي داخل النص لتربط بين المتناقضات الكبرى التي يطرحها السياب (الخصب والجدب، الحياة والموت، الأمل واليأس). كما أن الوظيفة السيميائية لهذه اللازمة تكمن في قدرتها على تجميد الزمن الشعري للحظات، مما يمنح القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه واستيعاب الصور التشبيهية الكثيفة التي تسبقها، وبذلك، تتحول اللازمة من عنصر صوتي عابر إلى ضرورة لسانية لا يستقيم بناء النص الحداثي بدونها، وهي تجسد بوضوح ما يعرف في الأسلوبية الحديثة بالتكرار الفعال الذي يساهم في بناء المعنى الموسيقي للقصيدة(١٧).

وعلاوة على التكرار اللفظي المباشر، نجد عند السياب ما يمكن تسميته بالتوازي التركيبي، وهو تكرار البنية الصرفية أو النحوية مع تغيير المفردات داخلها؛ إذ يظهر هذا بوضوح في المقاطع الاستهلالية مثل: (عيناكِ غابتا نخيلٍ.. عيناكِ حين تبسمان.. عيناكِ ساعة السحر)، حيث نلحظ نسقاً تركيبياً ثابتاً يعتمد على البدء بكلمة عيناكِ متبوعة بوصف أو ظرف زمان؛ هذا التوازي يخلق نوعاً من التوقع الموسيقي لدى المتلقي، ويساهم في ترسيخ الصورة الذهنية المركزية للعينين عبر زوايا رؤية متعددة ومختلفة زمنياً ومكانياً. وهذا التكرار النسقي هو الذي يمنح الشعر الحر شرعيته الموسيقية كبديل للنظم الخليلي، حيث يتم الاستعاضة عن تكرار التفعيلة الصمّاء بتكرار البنية النحوية المشحونة بالدلالة، مما يولد إيقاعاً داخلياً غاية في

التعقيد والجمال الفني(١٨).

ومن الناحية النفس–لسانية، يرتبط التكرار النسقي عند السياب بحالة القلق الحضاري والاضطراب الوجودي الذي كان يعيشه الشاعر في مغتربه النفسي والمكاني؛ فالتكرار يعبر لسانياً عن الإلحاح والرغبة في استعادة المفقود أو استحضار الغائب (المطر كرمز للبعث)؛ فالسياب يكرر العبارات والأنساق وكأنه يمارس طقساً سحرياً أو تعويذة لغوية لاستنزال المطر وتغيير الواقع المأساوي للعراق؛ هذا الارتباط الوثيق بين النسق اللغوي والحالة الوجدانية يجعل من التكرار ظاهرة نفسية–لغوية بامتياز، حيث تصبح اللغة انعكاساً دقيقاً للاضطراب الداخلي للذات الشاعرة في مواجهة عالم متصلب لا يستجيب لنداءاتها إلا عبر الصدى والنشيج(١٩).

كما يبرز التكرار النسقي في استخدام السياب المتواتر للأفعال المضارعة في سلاسل متلاحقة، والتي تكرر نسق الاستمرارية والحدث الآني؛ فالسياب في أنشودة المطر لا يصور الفعل كحدث وقع وانتهى في الماضي، بل كفعل يحدث الآن وبشكل مستمر ودائم؛ هذا التكرار في الزمن الفعلي (تثاءب، تسح، يهذي، تعود، تنام، تسف) يخلق حالة من الآنية المطلقة التي تجعل القارئ شريكاً في التجربة الشعرية لحظة بلحظة؛ كما أن توالي هذه الأفعال في سياقات متكررة يساهم في بناء مشهد سينمائي متحرك، حيث تتراكم الأفعال لتشكل لوحة حركية لا تهدأ، وهو ما يؤكد أن التكرار عند السياب هو أداة بصرية وحركية بقدر ما هو أداة سمعية وإيقاعية(٢٠).

وفي مستوى آخر من التحليل اللساني، نجد أن التكرار النسقي يعمل على تحقيق الانسجام النصي الشامل (Cohesion)؛ فالكلمات والأنساق المتكررة تعمل كروابط لفظية ومعنوية تشد أجزاء القصيدة الطويلة إلى بعضها البعض بقوة. وإن السياب، بوعيه الفني المتقدم، أدرك أن القصيدة الحرة معرضة لخطر التفكك والتشظي بسبب طول مساحتها وتعدد صورها الجزئية، لذا استخدم الأنساق المتكررة كغراء لغوي يحفظ للنص كينونته ووحدته؛ فتكرار صيغة التشبيه بـ «كأن» في مواضع متتالية (كأنما تنبض، كالبحر، كنشوة الطفل، كأن أقواس السحاب، كأن طفلاً) يخلق خيطاً ناظماً للصورة الكلية، مما يمنع تشتت انتباه القارئ بعيداً عن الجو العام للقصيدة، ويجعل من النص نسيجاً متصلاً لا ثقوب فيه(٢١).

ويظهر أثر التكرار النسقي بوضوح في «بناء المفارقة الدرامية» داخل النص؛ فالسياب قد يكرر كلمة أو تركيباً معيناً في بداية القصيدة بدلالة إيجابية توحي بالخصب والجمال، ثم يعيد تكرار نفس التركيب في نهاية القصيدة أو في مقاطعها الوسطى بدلالة سلبية توحي بالموت والفقر؛ هذا التكرار المتحول يجسد رحلة الوعي المأساوي في النص؛ فالمطر الذي بدأ أنشودة للفرح والابتسام، ينتهي بتكراره إلى صرخة وجع أمام واقع الجوع في العراق، فيصبح التكرار هنا وسيلة أسلوبية لرصد الصيرورة اللغوية والتحول الدلالي، حيث تكتسب المفردة شحنات معنوية جديدة في كل مرة تعاود الظهور فيها، مما يعزز العمق الدرامي والتجربة الوجودية للشاعر(٢٢).

علاوة على ذلك، فإن التكرار النسقي عند السياب يرتبط بالإيقاع النفسي للصرخة؛ فالشاعر في لحظات الانفعال القصوى يميل لغوياً إلى تكرار صيحته تأكيداً على هول الفاجعة، وهو ما يفعله السياب في المقاطع التي تتحدث عن (الجوع، الردى، الموت)؛ هذا التكرار يكسر منطقية اللغة النثرية التفسيرية ويقترب بها من لغة الفطرة البدائية المبدعة التي تعتمد على الصدى الصرفي؛ إذ أننا أمام لغة لا تكتفي بوصف الحالة، بل تصرخ عبر التكرار النسقي، مما يجعل التواصل بين الشاعر والمتلقي يتم عبر قنوات انفعالية مباشرة تتجاوز الحواجز اللغوية التقليدية، وتصل إلى أعماق الوجدان الإنساني المشترك(٢٣).

كذلك، يلعب التكرار النسقي دوراً جوهرياً في تأطير الصورة الشعرية؛ حيث يستخدم السياب عبارات أو لوازم مكررة لتأطير مقطع شعري كامل، فيبدأه بعبارة وينهيه بذات العبارة أو تنويع بسيط عليها (ما يعرف بالتكرار الدائري)؛ هذا التأطير يمنح كل مقطع استقلالية فنية كلوحة تشكيلية داخل المعرض الكبير للقصيدة، ويسمح للشاعر بتغيير النغمة الإيقاعية أو الموضوع الدلالي في المقطع التالي دون إحداث فجوة تواصلية مع القارئ؛ وهذه هي تقنية المونتاج اللغوي التي تبرز براعة السياب الفائقة في إدارة كتل الكلام وتوزيع الأحمال الدلالية على مساحة القصيدة الشاسعة بذكاء وتدبير(٢٤).

ويتجلى التكرار النسقي أيضاً في نداء:

يا خليج.. يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

وتكرار الصدى الذي يعقبه:

«يا خليج.. يا واهب المحار والردى...»

هذا التكرار المحذوف منه بعض الكلمات في المرة الثانية يعكس لسانياً حالة التلاشي والضياع؛ فالصدى يرجع منقوصاً وحزيناً، والسياب يوظف التكرار النسقي هنا ليصور العجز البشري أمام جبروت الطبيعة والقدر؛ فالتكرار هنا لا يفيد التأكيد فقط، بل يفيد الانكسار؛ وكل تكرار هو فقدان لشيء ما من العبارة الأصلية، مما يجعل اللغة شريكة في تصوير الفجيعة التي يعيشها المهاجرون والغارقون في لجة الخليج، وهي سمة أسلوبية نادرة تبرز نضج السياب اللساني(٢٥).

وفي سياق متصل، نلحظ تكرار عبارة:

مطر.. مطر.. مطر

مقرونة بعبارة: «وفي العراق جوع» في مقاطع لاحقة؛ هذا التزاوج النسقي المتكرر يخلق ما يسميه النقاد بالإيقاع الفكري؛ حيث يرتبط المطر (السبب) بالجوع (النتيجة المتناقضة) في ذهن القارئ عبر التكرار المستمر؛ فالسياب يكرر هذا التقابل ليثبت حقيقة سياسية واجتماعية في قالب شعري موسيقي؛ والتكرار هنا يعمل كمطرقة لغوية تدق على وعي القارئ لتنبهه إلى المفارقة الصارخة في وطن يمنحه الله المطر ويمنحه البشر الجوع، وبذلك، يتحول التكرار النسقي من ظاهرة جمالية إلى أداة نقدية حادة تعري الواقع وترسم ملامح الثورة القادمة(٢٦).

إن تكرار الأدوات مثل: (كأنما، كأن، أو) في تتابعات نسقية يساهم في خلق حالة من الاحتمالية الدلالية والتشكيك الفني؛ فالسياب لا يقدم حقائق قطعية، بل يقدم رؤى عبر تكرار أدوات التشبيه والظن، وهذا التكرار النسقي للأدوات يمنح القصيدة صبغة الحلم أو الهذيان (كأن طفلاً بات يهذي)، وهو ما يتناسب مع الحالة النفسية للشاعر المغترب. ومن منظور الألسنية الحديثة، هذا التكرار يساهم في بناء النمط الخطابي للنص، حيث تسيطر لغة التشبيه والاستعارة على لغة التقرير والإثبات، مما يجعل القصيدة نصاً مفتوحاً على احتمالات تأويلية لا نهائية تتجدد مع كل قراءة(٢٧).

علاوة على ذلك، يظهر التكرار النسقي في استخدام السياب لـ الجمل الاسمية القصيرة المتلاحقة في بعض المقاطع لوصف الموت والدمار:

الموت، والميلاد، والظلام، والضياء

هذا التكرار للعناصر المتضادة في نسق سردي سريع يخلق إيقاعاً تراكمياً يجسد زحام المشاعر وتصادمها في روح الشاعر؛ فحذف الروابط الطويلة والاكتفاء بالعطف المتكرر يمنح النص سرعة وقوة نفاذ، وكأن الكلمات تتساقط كقطرات مطر عنيفة تصدم وجه القارئ؛ هذا التوظيف النسقي يعكس قدرة السياب على تطويع القواعد النحوية لخدمة الإيقاع النفسي، حيث تصبح الواو العاطفة المتكررة أداة لربط المتناقضات الكونية في لحظة شعورية واحدة(٢٨).

يمكن القول إن التكرار النسقي واللازمة الشعرية عند السياب في قصيدة أنشودة المطر هما العمود الفقري الذي قامت عليه حداثته اللغوية رغماً عن التحرر من القافية؛ حيث استطاع السياب أن يثبت من خلال هذه الظاهرة أن التكرار في الشعر الحديث ليس عجزاً عن الابتكار أو فقراً في المعجم، بل هو قمة الاقتصاد اللغوي والتركيز الفني عندما يتم توظيفه بوعي أسلوبي ثاقب؛ فكل تكرار عند السياب هو إضافة دلالية، وكل نسخة من الكلمة أو النسق تحمل شحنة انفعالية مختلفة عن سابقتها، مما جعل من لغته نسيجاً متكاملاً يجمع بين رصانة النحو القديم وحيوية الشعر الحديث، ويجعل من أنشودة المطر نموذجاً يُحتذى في فن التكرار الخلاق الذي يبني الجمال من الأصداء(٢٩).

المبحث الثاني:

الانزياح الدلالي والتشكيل الصوري:

المطلب الأول: الانزياح الاستعاري وبناء الرمز الأسطوري:

يُشكّل الانزياح الدلالي (Semantic Displacement) العصب الحيوي في لغة بدر شاكر السياب، وهو

الظاهرة التي تمنح قصيدة أنشودة المطر فرادتها في مدونة الشعر العربي الحديث؛ فالسياب لا يكتفي باستخدام اللغة بوصفها أداة توصيلية معيارية، بل يخرج بها عن مألوفها المعجمي لتصبح لغة رؤيا تعيد تشكيل الوجود، فيبدأ هذا الانزياح من الاستهلال البصري للقصيدة في قوله:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحر

أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمر

لسانياً، نجد هنا انزياحاً في الإسناد؛ فالعينان لا تُشبهان بالغابة فحسب، بل تصبحان الغابة والظلمة والاتساع الجغرافي؛ هذا العدول عن التشبيه التقليدي إلى التماهي الكلي بين العين (الذات) والنخيل (الوطن) يخلق صورة انزياحية تتجاوز البعد الجمالي إلى البعد الهوياتي، حيث يتحول الجسد الإنساني إلى خارطة مكانية، مما يمنح المفردة شحنة دلالية مضاعفة تكسر أفق توقع القارئ وتجبره على تأويل النص وفق منظور كلي(٣٠).

وتتعمق شعرية الانزياح عند السياب من خلال ما يعرف بتراسل الحواس، حيث يتم نقل الخصائص الدلالية من حاسة إلى أخرى لخلق صورة سديمية تليق بجو المطر الحزين؛ فيظهر ذلك في قوله:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجّه المجداف وهنا ساعة السحر.

نجد هنا انزياحاً في وصف الأضواء التي تكتسب صفة الحركة (الرقص) والارتباط بالفعل الفيزيائي (الرجّ)؛ فالضوء في الأصل كيان بصري ثابت، لكن السياب ينزاح به ليصبح كياناً حركياً يتأثر بالمجداف، مما يمنح الصورة عمقاً هيدروليكياً يجمع بين سيولة الماء واهتزاز الضوء؛ هذا الانزياح التركيبي–الدلالي يساهم في بناء الموسيقى البصرية للنص، حيث تصبح اللغة قادرة على تجسيد مشهد لا يُرى بالعين المجردة بقدر ما يُحس بالبصيرة الشعرية، وهو ما يرفع درجة التوتر الجمالي في النص(٣١).

أما بناء الرمز الأسطوري، فهو يتجلى عبر انزياح مفردة المطر ذاتها من سياقها المناخي إلى سياق «تموزي» أسطوري؛ فالمطر عند السياب ليس قطرات ماء، بل هو أنشودة، وهو نشيج، وهو دم المراق. وفي قوله:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

نجد انزياحاً في إسناد الأنين للقرى والشرب للنخيل كفعل واعٍ؛ هذا التشخيص (Personification) هو انزياح دلالي يهدف إلى «أنسنة الطبيعة» لتشارك في المأساة العراقية؛ فاستدعاء المطر هنا يرتبط أسطورياً بفكرة البعث بعد الموت، لكن السياب ينزاح بهذا الرمز الأسطوري ليجعله مطراً دامياً أو حزيناً في البداية، مما يعكس صراع الشاعر بين الأمل في التغيير وبين واقع الجوع الجاثم على صدر العراق(٣٢).

ويتجلى الانزياح في تصوير الحزن الكوني من خلال تشبيهات غير مألوفة تكسر المنطق الصوري، كما في قوله:

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

إن الربط بين البكاء والنشوة هو انزياح دلالي صارخ؛ فالنشوة عادة ترتبط بالفرح، لكن السياب يقرنها بالخوف والبكاء، مما يخلق حالة من المفارقة الشعورية؛ لسانياً، هذا الانزياح يعبر عن سيكولوجية الطفل (والشاعر) الذي يجد في الألم نوعاً من التفريغ الوجداني، وهذا العدول عن المعاني النمطية للعواطف هو ما يمنح لغة السياب صفة الحداثة، حيث تصبح الكلمات أوعية لمعانٍ متناقضة تجتمع في لحظة شعورية واحدة، مما يغني النص بأبعاد سيميائية متعددة القراءات(٣٣).

ويمتد الانزياح ليشمل سيميولوجيا المكان؛ فالخليج في لغة السياب ليس مجرد مسطح مائي، بل هو «واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى» وعطف «الردى» (الموت) على «اللؤلؤ» هو ذروة الانزياح الدلالي في القصيدة؛ ففي العرف اللغوي، الواهب يعطي الجميل، ولكن السياب ينزاح بهذا المفهوم ليجعل العطاء «موتاً»؛ هذا الانزياح يحول الخليج إلى رمز أسطوري مزدوج

(الرحم والقبر)، وهو ما يتسق مع رؤية السياب للوجود كصراع مستمر بين الحياة والفناء؛ فالتركيب النحوي هنا يخدم الانزياح الدلالي؛ والكلمات المتجاورة (اللؤلؤ/الردى) تخلق صدمة لسانية تجعل القارئ يعيد تقييم علاقة المكان بالإنسان في ضوء المأساة الاقتصادية والسياسية(٣٤).

وفي قوله:

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول حولها بشر

نلحظ انزياحاً في وظيفة موسم الحصاد؛ فبدلاً من أن يكون الحصاد رمزاً للشبع والرفاه، ينزاح دلالياً ليصبح فعلاً يغذي «الغربان والجراد» بينما يطحن «البشر»؛ هذا الانزياح بالوظيفة الدلالية للفعل (ينثر) والمفعول به (الغلال) يعري الواقع الاجتماعي العراقي بلغة شعرية لا تقرر بل تصور المفارقة. وإن السياب يستخدم هنا الاستعارة المكنية المنزاحة ليشبه البشر بالحب الذي يُطحن، مما يضفي صبغة مأساوية على المشهد الحركي للقصيدة، ويحول اللغة من أداة وصفية إلى أداة احتجاجية(٣٥).

ويستمر بناء الرمز الأسطوري عبر الانزياح في صورة «الأم» التي تتحول من كيان عاطفي إلى رمز للأرض أو الفقد المطلق:

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:
بأنّ أمّه ـ التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: (بعد غدٍ تعودْ..)
لابدّ أن تعودْ
وإنْ تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ؛

فجملة «تشرب المطر» المسند للأم المتوفاة هو انزياح دلالي يحمل بعداً أسطورياً (أدونيساً)؛ فالموتى يشربون المطر ليتحولوا إلى عشب، وهو ما نراه لاحقاً في القصيدة «سيعشب العراق بالمطر»؛ هذا الانزياح يربط بين الموت الفردي والبعث الجماعي، حيث تتحول جثة الأم (الرماد/الرفات) إلى سماد لزهرة يربها الندى؛ لسانياً، هذا الربط بين الموت والإنبات هو قلب العملية الانزياحية في القصيدة، والتي تحول المأساة من نهاية إلى بداية(٣٦).

علاوة على ذلك، يبرز انزياح اللون» في لغة السياب:

في كل قطرةٍ من المطرْ
حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.

فالمطر في الحقيقة عديم اللون، لكنه عند السياب يكتسب ألوان الأجنة والزهر والدم؛ هذا الانزياح اللوني يهدف إلى تجسيد الأمل؛ فكل قطرة مطر تحمل في طياتها مشروع حياة جديدة، فاستخدام صفات (حمراء، صفراء) هو عدول عن الوصف الطبيعي للمطر إلى الوصف «الرؤيوي»، حيث يرى الشاعر في المطر ما لا يراه الآخرون؛ هذا الاشتغال على الحواس المنزاحة يجعل من لغة السياب لغة كيميائية تعيد تركيب عناصر الطبيعة لتصوغ منها عالماً موازياً يضج بالرمزية والأسطورة(٣٧).

إن الانزياح الاستعاري يصل ذروته في تشبيه المطر بالدم المراق والجياع:

كأنه النشيج ... كأنه الدم المراق، كالجياع.

نجد هنا انزياحاً في جهة التشبيه؛ فالمطر (الجماد) يُشبه بـ (الإنسان الجائع) وبـ (الدم)؛ هذا التراكم في المشبهات به المنزاحة يخلق كثافة دلالية تجعل من المطر ظاهرة إنسانية بامتياز؛ فالسياب هنا لا يصف المطر، بل يؤنسنه ويحمله أوجاع الطبقة الكادحة في العراق. من منظور علم لغة النص، هذا التكرار في أدوات التشبيه المنزاحة يعمل على تثبيت الدلالة الثورية للنص، حيث يصبح انهمار المطر مساوياً في القوة والوجع لصرخة الجوعى، وهو ما يحقق الوحدة العضوية بين الطبيعة والمجتمع(٣٨).

ومن الناحية الأسلوبية، يستخدم السياب الانزياح في الصفة المشبهة كما في قوله:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف.

فالأسى لا يوصف عادة بأنه شفيف، أي (رقيق أو شفاف)، بل يوصف بالثقل والكآبة؛ هذا الانزياح بوصف الأسى بالشفافية يمنحه بعداً جمالياً «جنائزياً»، حيث يصبح الحزن رداءً رقيقاً يلف الروح ولا يخنقها تماماً. كما أن هذا العدول في اختيار النعوت يعكس رهافة الحس اللغوي عند السياب، وقدرته على نحت مفاهيم شعورية جديدة من خلال مزج المتناقضات؛ فـ«الأسى الشفيف» هو مصطلح انزياحي يجسد حالة الضعف الإنساني الجميل أمام جبروت القدر، مما يعمق الأثر العاطفي للقصيدة(٣٩).

إن بناء الرمز الأسطوري عند السياب لا ينفصل عن الانزياح في أفعال الحركة؛ فالمطر «يتثاءب»، والبروق «تمسح» سواحل العراق، والليل «يسحب» دثار الدم؛ هذه الأفعال المنزاحة عن فاعلها الحقيقي تمنح القصيدة صبغة الأسطورة الحية، حيث كل عنصر من عناصر الكون يقوم بدور درامي؛ فالسياب يحول العراق إلى «مسرح أسطوري» تتحرك فيه البروق والغيوم كممثلين يؤدون تراجيديا البعث والفداء؛ هذا التوظيف اللساني للانزياح يساهم في تضخيم الحدث الشعري ونقله من المستوى المحلي الضيق إلى المستوى الكوني الشامل، وهو ما جعل قصيدة أنشودة المطر نصاً عابراً للحدود واللغات(٤٠).

وفي المقاطع الختامية للقصيدة، نجد الانزياح الدلالي يتجه نحو «التفاؤل الأسطوري»:

سيعشب العراق بالمطر.

إن فعل (يعشب) المسند للعراق هو انزياح نحو المستقبل؛ فالعراق ليس أرضاً تعشب فحسب، بل هو كيان سياسي وحضاري سيعاد بعثه؛ هذا الانزياح يحول المطر من أداة للغرق والموت (في بداية القصيدة) إلى أداة للثورة والحياة (في نهايتها)، كما أن الصيرورة الدلالية للمفردة المنزاحة تتبع مسار الرمز الأسطوري لـ «تموز» الذي يموت ليعود، وبذلك يكتمل البناء اللساني للقصيدة بوصفه بناءً دائرياً يبدأ من العينين (الغابة) وينتهي بالعشب (الحياة)، وكل ذلك يتم عبر قنوات الانزياح التي فجرت طاقات اللغة(٤١).

إن اشتغال السياب على الانزياح الاستعاري والرمزي يمثل ثورة على اللغة التقريرية التي سادت الشعر العربي لفترات طويلة؛ فالسياب أدرك أن لغة الرمز هي اللغة الوحيدة القادرة على استيعاب تشظي الإنسان الحديث ومآسيه، وأن «أنشودة المطر» هي في حقيقتها ملحمة لسانية تعيد الاعتبار للمخيلة الإنسانية في قدرتها على لَيّ أعناق الكلمات لتنطق بما لا تستطيع القواميس قوله؛ فالانزياح عند السياب ليس مجرد زينة، بل هو موقف من العالم، وهو الأداة التي مكنته من تحويل قطرة مطر بسيطة إلى ثورة كونية، وتحويل عيني امرأة إلى وطن مسلوب(٤٢).

لقد أثبت السياب أن اللغة حين تنزاح عن مسارها الرتيب تصبح قوة خلاقة قادرة على بناء عوالم بديلة؛ فـ«أنشودة المطر» ستظل النموذج الأبرز لكيفية تحول الانزياح اللساني إلى طاقة إبداعية خالدة، تجعل من النص جسداً حياً يتجدد مع كل انهمار للمطر، ومع كل صرخة جوع، ومع كل حلم بالانبعاث من جديد وسط الرماد(٤٣).

المطلب الثاني: الانزياح التركيبي وخرق الرتبة النحوية

يُمثل الانزياح التركيبي (Syntactic Displacement) في قصيدة أنشودة المطر ثورةً لسانية على رتابة القوالب النحوية المستقرة، حيث يعمد السياب إلى خرق الرتبة (Order Breach) وتفكيك الأبنية التقليدية للجملة العربية لغرض توليد دلالات درامية تتساوق مع اضطراب الذات والواقع؛ إذ أن السياب لا يتعامل مع النحو كقوانين معيارية جامدة، بل بوصفه مادةً طيعة يعيد صهرها في بوتقة التجربة الشعرية، فيظهر هذا الانزياح جلياً في تقديم ما حقه التأخير،

وفي التلاعب بمواقع الفاعل والمفعول به والظرف، مما يخلق نوعاً من التوتر التركيبي الذي يجبر المتلقي على إعادة بناء الجملة ذهنياً لاكتشاف الروابط الدلالية الخفية؛ وهذا التوجه النحوي يهدف إلى خلخلة «سكونية» النص، وتحويله إلى بنية حركية متوثبة تعكس حالة الغليان الداخلي التي تسبق انهمار المطر أو اشتعال الثورة، وهو ما يمنح القصيدة صبغة الحداثة في أعمق مستوياتهاالتركيبية(٤٤).

ونلحظ في تحليلنا لأبيات القصيدة أن السياب يستخدم التقديم والتأخير (Hyperbaton) كأداة لتركيز الضوء على المسكوت عنه، ففي قوله: «وفي العراق جوعُ»، نجد انزياحاً بتقديم الخبر (الجار والمجرور) على المبتدأ (جوع)؛ ومن الناحية اللسانية، هذا التقديم لا يهدف للضرورة الشعرية فحسب، بل هو تقديم تخصيص؛ فالجوع ليس ظاهرة عابرة، بل هو صفة ملازمة للمكان (العراق). كما أن وضع «العراق» في صدارة الجملة يجعل من الجغرافيا هي الفاعل الحقيقي في المأساة؛ هذا الخرق للرتبة النحوية يساهم في إبطاء وتيرة القراءة لتسليط الضوء على المفارقة الموجعة التي يطرحها النص: أرض الخيرات هي أرض الحرمان؛ فالجملة هنا تنزاح عن منطقها الإخباري البسيط لتصبح جملة تقريرية فاجعة تعيد ترتيب الأولويات الدلالية في ذهن القارئ(٤٥).

ويستمر السياب في ممارسة الانزياح التركيبي عبر استخدام تداخل الجمل كما في قوله:

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها ... ثم حين لج في السؤال

قالوا له: ‹بعد غد تعود..

هنا نجد تعقيداً في الرتبة النحوية من خلال إقحام جمل الصلة (التي أفاق منذ عام) وجمل العطف والاعتراض قبل الوصول إلى «جواب السؤال». هذا التراكم التركيبي يحاكي التلعثم النفسي للطفل اليتيم، فالنحو هنا لا يتبع منطق الوضوح بل يتبع منطق الحيرة، وأن طول الجملة النحوية وتعدد متعلقاتها الظرفية والزمنية يؤدي إلى خلق حالة من الإرجاء الدلالي، حيث يظل المعنى معلقاً بين الأمل واليأس، مما يعزز البعد المأساوي للشخصية، إن هذا التوظيف لخرق البساطة التركيبية هو الذي يمنح لغة السياب قدرتها على تجسيد الزمن النفسي المتشظي(٤٦).

أما في قوله:

أصيح بالخليج: (يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!)

فإن الانزياح يبرز في العطف النسقي الذي يجمع بين (الردى) وما سبقه؛ فمن الناحية التركيبية، وضع السياب كلمة (الردى) كمعطوف أخير في سلسلة صفات «الواهب» يمثل خرقاً لتوقع المتلقي الذي ينتظر نواتج إيجابية للخليج هذا الانزياح يحول أداة العطف (الواو) من وظيفة الجمع إلى وظيفة «الصدمة الدلالية»؛ ولغوياً، هذا التركيب يعيد تعريف «المعطوف عليه» (الخليج)، فالمحار واللؤلؤ لا ينفصلان عن الموت في وعي الشاعر المكدود. إن هذا الخرق للترتيب المنطقي في الصفات يعكس رؤية السياب السوداوية التي ترى الموت كامناً في جوهر الحياة والعطاء، وهو ما يجعل النحو شريكاً في إنتاج الرؤية الفلسفيةللنص(٤٧).

ويتجلى خرق الرتبة النحوية أيضاً في قوله:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

نجد هنا حذفاً للمبتدأ وتقدماً لشبه الجملة (الخبر)؛ وهذا الانزياح بالبدء بـ «في كل قطرة» يهدف إلى تكثيف الانتباه اللغوي على الوحدة الصغرى التي سيبنى عليها الأمل الكلي في نهاية القصيدة؛ فالانزياح هنا يعمل على تفتيت الكتلة اللغوية الكبيرة إلى وحدات مجهرية مركزة، وهذا الأسلوب النحوي يجعل القصيدة تبدو وكأنها ذرات من المطر تنهمر استقلالاً، حيث كل شبه جملة تمثل «لقطة سينمائية» مستقلة، مما يحقق تماهياً بين الشكل النحوي

المتقطع وبين صورة الانهمار المادي للمطر في الواقع(٤٨).

وفي قوله:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

نلحظ انزياحاً في استخدام أفعال المقاربة (أكاد) المسندة إلى سماع الوطن، والانزياح هنا يكمن في جعل «العراق» (المكان) هو الذي «يذخر» و«يخزن» (وهي أفعال واعية)، وجعل الرعود (صوت الطبيعة) بمثابة مخزون حربي، ولسانياً، الجملة الفعلية (يذخر الرعود) تعمل كخبر لـ «أكاد»، مما يجعل فعل المقاربة يمتد ليشمل صيرورة الثورة التي لم تقع بعد لكنها «تكاد»؛ هذا التوظيف لخرق المألوف في إسناد الأفعال للجمادات (العراق) يمنح النص طابعاً ملحمياً؛ حيث تتحول الجغرافيا إلى كائن حي يتأهب للانفجار، وهو ما يعزز البعد النبوئي في لغة السياب التي تتجاوز التوصيف المباشر(٤٩).

علاوة على ذلك، يستخدم السياب الانزياح في بنية النداء:

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصدى.. كأنه النشيج

فمن الناحية التركيبية، النداء هنا (يا واهب) يظل معلقاً دون جواب نداء تقليدي، بل يقطعه «الصدى»، وهذا الخرق لنسق النداء المألوف يجسد حالة انقطاع التواصل بين الإنسان والكون؛ فالصدى هنا هو الجواب الانزياحي الذي يحل محل الجواب اللغوي المنتظر، مما يحول النداء من وظيفة الاستدعاء إلى وظيفة التفجع؛ فالسياب هنا يتلاعب بالقواعد النحوية للنداء ليصور عبثية الاستغاثة في عالم لا يرد إلا بالنشيج، وهو ما يعكس قدرة الانزياح التركيبي على تعميق الإحساس بالضياع الوجودي(٥٠).

كذلك، يبرز خرق الرتبة في استخدامه للاأحوال المتداخلة:

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول حولها بشر.

نلحظ هنا تداخل الفاعل (موسم الحصاد) والمفعول به (الغلال) مع جمل تعليلية (لتشبع..) وجمل حالية (رحى تدور..)؛ هذا التشابك التركيبي يهدف إلى تصوير الفوضى المنظمة للاستغلال الطبقي؛ حيث تتداخل الأدوار (الغلال تُنثر لكن للغربان، والرحى تدور لكنها تطحن البشر)، فيمثل هذا التشتت في الرتبة النحوية، يحاكي المشهد الحركي الدائري للرحى، مما يجعل القارئ يشعر بدوار لغوي يوازي دوار الواقع المأساوي الذي يصفه الشاعر(٥١).

ويبرع السياب في استخدام التوازي التركيبي المنزاح كما في قوله:

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد.

نجد هنا تكراراً لتركيب (وكل.. وكل..) المعطوف، ثم يأتي الخبر جملة اسمية مرتبطة بـ (فاء) الجزاء أو الربط؛ فالانزياح هنا يتمثل في الربط النحوي القوي بين «الدمعة والدم» وبين «الابتسام»، وهذا الربط يخرق المنطق الفيزيائي لكنه يبني المنطق الثوري.

اما من الناحية اللسانية، فإن وضع (الابتسام) كخبر لـ (الدمعة) هو قمة الانزياح الدلالي–التركيبي، حيث يتم تحويل المبتدأ (الحزن) إلى خبر (الفرح) عبر رابط نحوي يوحي بالضرورة والحتمية، مما يجعل اللغة أداةً لصناعة التفاؤل من رحم المعاناة(٥٢).

وفي قوله:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع

ثم اعتللنا خوف أن نلام بالمطر

نجد انزياحاً في رتبة المفعول به وفي وظيفة العلة؛ فالفعل (ذرفنا) يليه الظرف (ليلة الرحيل) ثم المفعول به المجرور بمن الزائدة (من دموع)، وهذا الترتيب يؤخر المادة الأساسية (الدموع) ليجعل التركيز أولاً على «زمن الفقد»، أما قوله (خوف أن نلام بالمطر)، فهو تعليل نحوي منزاح؛ حيث يُستخدم المطر (الظاهرة الكونية) كغطاء للبكاء (الظاهرة الإنسانية)؛ هذا التلاعب بالتعليل النحوي يكشف عن براعة السياب في استخدام القواعد النحوية لبناء الأقنعة وستر المشاعر الضعيفة خلف مظاهر الطبيعةالقوية(٥٣).

إن الانزياح التركيبي وخرق الرتبة النحوية عند السياب في قصيدة أنشودة المطر، لم يكن عبثاً لسانياً، بل كان ضرورة فنية لكسر الجمود النحوي الذي لم يعد يتسع لآلام العراق المعاصر، وقد نجح السياب في جعل الخلل التركيبي المقصود مرآة للخلل الوجودي، وجعل من التقديم والتأخير وسيلة لاستنطاق المهمشين (الجوعى، المهاجرين، العبيد). إن هذه السياسة النحوية هي التي منحت القصيدة ديمومتها؛ لأنها لم تكتفِ بالصورة والموسيقى، بل اخترقت «النظام الجيني» للغة (النحو) وأعادت برمجته ليكون صوتاً للرفض والأمل في آن واحد(٥٤).

الخاتمة

لقد أثبتت الدراسة أن لغة السياب في هذا النص لم تكن مجرد وعاء للمشاعر، بل كانت بنية فاعلة تُعيد إنتاج الواقع العراقي وفق رؤية حداثية متفجرة، ويمكن إجمال أبرز النتائج فيما يلي:

١. على المستوى الصوتي: كشفت الدراسة أن السياب استبدل القافية الخارجية الرتيبة بموسيقى داخلية اعتمدت على تراسل الفونيمات؛ إذ شكّل تكرار حرفي (الراء والميم) صدىً إيقاعياً يحاكي فيزياء المطر ونبض الوجع، مما جعل الصوت شريكاً في إنتاج الدلالة لا تابعاً لها.

٢. على مستوى التكرار النسقي: تبين أن اللازمة الشعرية (مطر... مطر...) لم تكن تكراراً لفظياً فحسب، بل كانت أداة معمارية حققت الاتساق النصي (Cohesion)، وربطت بين المقاطع المتباعدة، مانحةً القصيدة وحدة عضوية منعت تشتت الصور الشعرية الكثيفة.

٣. على المستوى الدلالي والرمزي: أظهر التحليل أن الانزياح الدلالي هو المحرك الأساسي لرموز القصيدة؛ حيث خرجت مفردات الطبيعة (النخيل، الخليج، المطر) من سياقها المعجمي المألوف لتستقر في سياق أسطوري (تموزي) يربط بين فكرة الموت والبعث، وبين الجوع والثورة.

٤. على المستوى التركيبي والنحوي: رصدت الدراسة أن خرق الرتبة النحوية عبر التقديم والتأخير كان يهدف إلى تسليط الضوء على بؤر الصراع؛ فتقديم (العراق) في جملة «وفي العراق جوع» لم يكن ضرورة عروضية، بل كان انزياحاً تركيبياً يضع الجغرافيا في مواجهة المأساة مباشرة.

التوصيات:

إن هذه الدراسة تفتح الآفاق أمام الباحثين لإعادة قراءة منجز السياب من منظور اللسانيات الوظيفية، وعدم الاكتفاء بالدراسات الأدبية التقليدية، فسرُّ بقاء قصيدة أنشودة المطر يكمن في قدرتها على لَيّ أعناق القواعد النحوية والصوتية لتنطق بهوية وطن ممزق بين الموت والولادة.

الهوامش:

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، (١٩٧٨)، ط٢، القاهرة: دار المعرفة، ص٢٠١.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، (١٩٨٦)، (ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري)، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص١١٥.

(٣) ينظر: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، (١٩٧٨)، ط٤. بيروت: دار الثقافة، ص٢٠٦.

(٤) ينظر: الألسنية واللغة العربية، عبد القادر الفاسي الفهري، (١٩٨٦)، ط٢، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٩٢/١.

(٥) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، (١٩٨٤). ط٢، بيروت: دار النهضة العربية، ص١٥٩.

(٦) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، (١٩٨٢)، ط٣، تونس: الدار العربية للكتاب، ص٢١٨.

(٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، (١٩٦٧)، ط٣، بيروت: دار العلم للملايين، ص٩١.

(٨) ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، (١٩٨٠)، ط٦، بيروت: دار العلم للملايين، ص٤١٥.

(٩) ينظر: الصورة الشعرية، سي داي لويس، (١٩٨٢)، (ترجمة: أحمد نصيف وآخرون)، ط١، بغداد: دار الرشيد للنشر، ص٧٩.

(١٠) ينظر: بدر شاكر السياب: ريادة وإبداع، نذير العظمة، (١٩٨٥). ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص٥٧.

(١١) ينظر: في أصول النحو، سعيد الأفغاني، (١٩٧٠)، ط٢، بيروت: دار الفكر، ص٣٠٥.

(١٢) ينظر: ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد العربي الحديث، فيصل دراج، (٢٠٠٧)، ط١، بيروت: دار الفارابي، ص٤٨.

(١٣) ينظر: علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، فولفجانج هاينه، (١٩٩٩)، (ترجمة: فالح العجمي)، ط١، الرياض: جامعة الملك سعود، ص٢٠١.

(١٤) ينظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، (١٩٧٨)، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١١٣.

(١٥) ينظر: الحداثة في الشعر، أدونيس (علي أحمد سعيد)، (د.ت)، ط٤، بيروت: دار الفكر، ص٣٨.

(١٦) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، ص١٦٢.

(١٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٩٤.

(١٨) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص٢١٥.

(١٩) ينظر: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص٢٠٨.

(٢٠) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص١٢٨.

(٢١) ينظر: علم لغة النص، ص١٩٢.

(٢٢) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٢٠٨.

(٢٣) ينظر: ثقافة الأسئلة، ص٤٥.

(٢٤) ينظر: الأساطير في الشعر العربي الحديث، خليل الموسى، (١٩٩٣)، ط١، دمشق: دار الهناء، ص١٣٨.

(٢٥) ينظر: بدر شاكر السياب: ريادة وإبداع، ص٥٩.

(٢٦) ينظر: الصورة الشعرية، ص٨٥.

(٢٧) ينظر: الألسنية واللغة العربية، ج١/٩٨.

(٢٨) ينظر: الحداثة في الشعر، ص٤٢.

(٢٩) ينظر: دراسات في اللغة الأدبية، حسام الخطيب، (١٩٩٩)، ط١، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص٢١٨.

(٣٠) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص١٤٥.

(٣١) ينظر: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص٢١٣.

(٣٢) ينظر: الأساطير في الشعر العربي الحديث، ص١٤٢.

(٣٣) ينظر: الصورة الشعرية، ص٨٢.

(٣٤) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، ص١٧٥.

(٣٥) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص٢٢١.

(٣٦) ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ص٤٢٥.

(٣٧) ينظر: الحداثة في الشعر، ص٣٥.

(٣٨) ينظر: علم لغة النص، ص١٩٨.

(٣٩) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص١١٠.

(٤٠) ينظر: بدر شاكر السياب: ريادة وإبداع، ص٦٨.
(٤١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٢١٥.
(٤٢) ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ص٤٣٥.
(٤٣) ينظر: دراسات في اللغة الأدبية، ص٢٢٢.
(٤٤) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص١٥٨.
(٤٥) ينظر: في أصول النحو، ص٣٠٢.
(٤٦) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، ص١٨٨.
(٤٧) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص٢٢٨.
(٤٨) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٢٢١.
(٤٩) ينظر: بدر شاكر السياب: ريادة وإبداع، ص٧٤.
(٥٠) ينظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، ص٤٣٢.
(٥١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص١٠٢.
(٥٢) ينظر: الصورة الشعرية، ص٩١.
(٥٣) ينظر: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص٢١٢.
(٥٤) ينظر: دراسات في اللغة الأدبية، ص٢١٥.

المصادر والمراجع:

١. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. أنيس المقدسي. (١٩٨٠). ط٦. بيروت: دار العلم للملايين.
٢. الأساطير في الشعر العربي الحديث. خليل الموسى. (١٩٩٣). ط١. دمشق: دار الهناء.
٣. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، (١٩٧٨)، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٤. الأسلوبية والأسلوب. عبد السلام المسدي. (١٩٨٢). ط٣. تونس: الدار العربية للكتاب.
٥. الألسنية واللغة العربية. عبد القادر الفاسي الفهري. (١٩٨٦). ج١، ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
٦. بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، (١٩٧٨)، ط٤. بيروت: دار الثقافة.
٧. بدر شاكر السياب: ريادة وإبداع. نذير العظمة. (١٩٨٥). ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
٨. بنية اللغة الشعرية. جان كوهين. (١٩٨٦). (ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري)، ط١. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
٩. ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد العربي الحديث. فيصل دراج. (٢٠٠٧). ط١. بيروت: دار الفارابي.
١٠. الحداثة في الشعر. أدونيس (علي أحمد سعيد). (د.ت). ط٤. بيروت: دار الفكر.
١١. دراسات في اللغة الأدبية. حسام الخطيب. (١٩٩٩). ط١. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
١٢. ديوان بدر شاكر السياب. بدر شاكر السياب. (١٩٧١). ج١، ط١. بيروت: دار العودة.
١٣. الصورة الشعرية. سي داي لويس. (١٩٨٢). (ترجمة: أحمد نصيف وآخرون)، ط١. بغداد: دار الرشيد للنشر.
١٤. علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات. فولفجانج هاينه. (١٩٩٩). (ترجمة: فالح العجمي)، ط١. الرياض: جامعة الملك سعود.
١٥. في أصول النحو. سعيد الأفغاني. (١٩٧٠). ط٢. بيروت: دار الفكر.
١٦. قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. (١٩٦٧). ط٣. بيروت: دار العلم للملايين.
١٧. لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. السعيد الورقي. (١٩٨٤). ط٢. بيروت: دار النهضة العربية.
١٨. موسيقى الشعر العربي. شكري عياد. (١٩٧٨). ط٢. القاهرة: دار المعرفة.

Website address

White Dome Magazine

Republic of Iraq

Baghdad / Bab Al-Muadham

Opposite the Ministry of Health

Department of Research and Studies

Communications

managing editor

07739183761

P.O. Box: 33001

International standard number

ISSN3005_5830

Deposit number

In the House of Books and Documents (1127)

For the year 2023

e-mail

Email

off reserch@sed.gov.iq

hus65in@gmail.com

فصلية تُعنى بالبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية العدد(١١) المجلد الخامس
السنة الثالثة ذي القعدة ١٤٤٧هـ آيار ٢٠٢٦م

General supervision the professor
Alaa Abdul Hussein Al-Qassam
Director General of the
Research and Studies Department editor
a . Dr . Sami Hammoud Haj Jassim
managing editor
Hussein Ali Muhammad Hassan Al-Hassani
Editorial staff
Mr. Dr. Ali Attia Sharqi Al-Kaabi
Mr. Dr. Ali Abdul Kanno
Mother. Dr . Muslim Hussein Attia
Mother. Dr . Amer Dahi Salman
a. M . Dr. Arkan Rahim Jabr
a. M . Dr . Ahmed Abdel Khudair
a. M . Dr . Aqeel Abbas Al-Raikan
M . Dr . Aqeel Rahim Al-Saadi
M. Dr.. Nawzad Safarbakhsh
M. Dr . Tariq Odeh Mary
Editorial staff from outside Iraq
a . Dr . Maha, good for you Nasser
Lebanese University / Lebanon
a . Dr . Muhammad Khaqani
Isfahan University / Iran
a . Dr . Khawla Khamri
Mohamed Al Sharif University / Algeria
a . Dr . Nour al-Din Abu Lihia
Batna University / Faculty of Islamic Sciences / Algeria
Proofreading
a . M . Dr. Ali Abdel Wahab Abbas
Translation
Ali Kazem Chehayeb

السنة الثالثة ذي القعدة ١٤٤٧هـ آيار ٢٠٢٦م العدد(١١)